Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom

HANS BELTING

Ernst Kitzinger hat sich schon in seiner Dissertation mit den Fresken einer Privatkapelle in S. Maria Antiqua beschäftigt, um sie in die Entwicklung der römischen Wandmalerei des 8. Jahrhunderts einzuordnen[1]. Diese Kapelle ist Gegenstand der nachfolgenden Untersuchung, die ihm gewidmet ist. Allerdings wird sie hier unter anderen, nicht stilgeschichtlichen Gesichtspunkten betrachtet. Sie ist in ihrer Entstehungszeit das seltene Beispiel einer privaten Familienkapelle, wie sie erst in einer viel späteren Ära, seit dem 13. Jahrhundert, zu einer geläufigen Erscheinung wird. Im Programm ihrer Ausmalung, die ganz vom Willen des Auftraggebers diktiert ist, bezeugt sie außerdem die Auseinandersetzung zwischen östlichen und römischen Vorstellungen in der Bildpolitik ihrer Zeit.

Die Kapelle ist in jener Marienkirche am Forum Romanum gelegen, von der es schon im 8. Jahrhundert heißt, sie werde "die alte genannt" ("qui appellatur antiqua"). So äußert sich eine Inschrift, die auch den Stifter unserer Kapelle, den päpstlichen Beamten Theodotus, nennt[2]. Von ihm erfahren wir, daß er in einem der Laien-Organe der päpstlichen Verwaltung, unter den sogenannten *defensores,* zum Zeitpunkt der Ausmalung einen hohen Rang bekleidete, nämlich als *primus* oder *primicerius,* an der Spitze stand[3]. Außerdem war er Verwalter der Güter (*dispensator*) unserer Marienkirche, die als Diakonie eine Station im System der städtischen Proviantversorgung und karitativen Unterstützung bildete[4]. Daten liefert uns die gemalte Inschrift nicht. Doch ist im gleichen Bild der damals regierende Papst Zacharias (741–752) dargestellt (Abb. 1, 2, 8). In seinem Pontifikat dürfte die Ausmalung begonnen worden sein.

Die immer wieder erhobenen Einwände gegen diese Datierung sind inzwischen ausgeräumt[5]. Theodotus war unter Zacharias zunächst der Leiter der *defensores,* die für die Verwaltung und Rechtsprechung zuständig waren. Erst später, nach 753, trat er die Nachfolge des Ambrosius an der Spitze der päpstlichen Notare, als "*primicerius* des heiligen apostolischen Stuhls", an. So nennt ihn eine Inschrift aus d. J. 755, in der er auch als *pater* der Diakonie von S. Angelo in Pescheria fungiert[6]. In der Biographie seines Neffen, des späteren Papstes Hadrian (772–795), wird das Amt, das er als Hauptberater des Papstes erst zuletzt übernahm, als "*primicerius* unserer heiligen Kirche" beschrieben[7]. Außerdem heißt es da, Theodotus sei zuvor "zweimal Konsul und Dux" gewesen. Als Angehöriger einer vornehmen römischen Familie hat er eine stattliche Karriere gemacht. Sie war unter Papst Zacharias noch nicht

[1] Ernst Kitzinger, *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts,* Diss. (München, 1934), 26 ff.

[2] Wladimir Grüneisen, *Sainte Marie Antique* (Rom, 1911), 117 ff, Abb. 98 und Taf. xxxvi; Josef Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert,* IV (Freiburg i. Br., 1916), 179; Gerhard B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters,* I (Rom, 1941), 99 ff und III (Rom, 1984), 23 ff. Cf. auch Pietro Romanelli u. Per Jonas Nordhagen, *Santa Maria Antiqua* (Rom, 1964), Taf. 32–37 und Ena Tea, *La Basilica di Santa Maria Antiqua* (Milano, 1937), 89 ff und 324 ff. Die Inschrift: "(Ego) Theodotus primo (bzw. primicerio) defensorum et dispensatore sce Dei Genitricis semperque Virgo Maria qui appellatur Antiqua".

[3] Zu den Defensoren s. Louis Halphen, *Etudes sur l'administration de Rome au moyen age* (Paris, 1907), 91 f; Bonifacius Fischer, "Die Entwicklung des Institutes der Defensoren in der römischen Kirche", *EphL* 48 (1934), 100 ff; Peter Llewellyn, *Rome in the Dark Ages* (New York, 1970), 114 f.

[4] Jean Lestocquoy, "Administration de Rome et diaconies du VIIe au IX siècle", *RACr* 7 (1930), 261 ff; Ottorino Bertolini, "Per la storia delle diaconie romane nell'Alto Medio Evo sino alla fine del secolo VIII", *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 70, ser. 3.1 (1947), 1 ff und besonders 24, 25 ff mit Nr. 6.

[5] S. vor allem Ladner, *Papstbildnisse,* III, 23 ff und John Osborne, "The Portrait of Pope Leo IV . . .", *PBSR* 47 (1979), 58 ff.

[6] Lestocquoy, "Administration", und Ladner, *Papstbildnisse,* I, 99: "Theodotu holim dux nunc primicerius scae sedis apostolicae et pater huius venerabilis diaconie".

[7] *Liber Pontificalis,* ed. Louis M. Duchesne, I (Paris, 1886, 1957[2]), 486: "a proprio thio Theodoto dudum consule et duce postmodum vero primicerio sanctae nostrae ecclesiae nutritus atque educatus est".

abgeschlossen. Der spätere Titel des *primicerius* der Notare ist in der Stifterinschrift von S. Maria Antiqua noch nicht erwähnt.

Auch die Kontroverse um die Deutung der Porträts im Stifterbild scheint jetzt beendet zu sein. Wie erinnerlich, sitzt das Porträt des Papstes auf einer gesondert eingefügten und mit Nägeln befestigten Stuckschicht (Abb. 8). Eine solche hat auch für das Porträt des Theodotus existiert, doch ist hier allein noch die grobe Untermalung erhalten, während das eigentliche Bildnis nur mehr Stuckspuren seiner Unterseite hinterließ. Bei einer durch Gerhard B. Ladner veranlaßten Abnahme des Papst-Porträts zeigte es sich, daß die Untermalung hier genauso aussieht wie auf der anderen Seite unter dem Stifter-Porträt[8]. In beiden Fällen war der Kopf zunächst nur im Groben skizziert. Die Ausführung erfolgte erst auf einem neuen Intonaco. Damit ist die Frage nach der Identität der dargestellten Personen beantwortet: sie waren von Anfang an niemand anderes als eben Zacharias und Theodotus. So bleibt nur die Frage, warum man ein so ungewöhnliches technisches Verfahren anwandte, um die Porträts im Fresko zu unterscheiden[9].

Vielleicht ordnet sich das Verfahren hier in das Konzept ein, alle Porträts lebender Personen—vom Papst bis zur kleinen Tochter des Theodotus—in dieser Kapelle streng von den Nicht-Porträts und der Darstellung der Heiligen zu unterscheiden. Sie sind immer in reiner Frontalität, gleichgültig in welcher Situation sich die einzelne Figur befindet, so in den rechteckigen Nimbus eingepaßt, als befänden sie sich auf einem eigenen Tafelbild. Auch im Porträt-Modus der harten linearen Züge ist der Unterschied dieser Gattung deutlich herausgestellt, worauf Kitzinger einst schon in anderem Zusammenhang aufmerksam gemacht hat[10]. Wir können diesem Problem hier nicht weiter nachgehen.

Vielmehr ist es unsere Absicht, das Bildprogramm der Kapelle in seiner privaten Tonlage einer näheren Analyse zu unterziehen. Der Stifter Theodotus erscheint hier nicht weniger als dreimal, aber jedesmal in anderem Kontext und in anderer Intention. Ein erstes Mal tritt er, zusammen mit dem Papst selbst, in jenem Stifterbild auf, von dem schon die Rede war. Wir wollen es das *offizielle Dedikationsbild* des Beamten Theodotus nennen. Es saß, bis man es vor kurzem abgenommen hat, an der Stirnwand des rechteckigen Raumes hinter dem einstigen Altar. Das Fresko (412 × 155 cm) nimmt die Stelle ein, die sonst die Apsis inne hat. Es rahmt die Titelinhaberin der Kirche, die thronende Maria, mit den römischen Aposteln Peter und Paul und mit den beiden Heiligen ein, denen die Kapelle gewidmet ist: Quiricus und Julitta. Erst auf den Außenplätzen folgen der Papst und der Stifter (Abb. 1, 2).

Ein zweites Mal tritt der Stifter im Rahmen eines Familienbildes auf, das die rechte Seitenwand abschließt (200 cm breit). Hier hat er sich mit der Ehefrau und den beiden Kindern zu Seiten Mariens versammelt (Abb. 3). Die Madonna steht im Mittelpunkt der römischen Familie auf einem Sockel und trägt ihr eigenes Kind auf den Armen. Im oberen Teil ist dieses *Votivbild der Familie* zerstört. Doch lassen die erhaltenen Teile die Schlußfolgerung zu, daß beide Eltern hier mit brennenden Kerzen verewigt waren, um bei der Madonna für das Heil ihrer Kinder zu intervenieren.

Ein drittes Mal ist Theodotus in einem *persönlichen Votivbild* zu Seiten des Eingangs dargestellt (91 cm breit) (Abb. 4, 9). Diesmal ist er allein im Bild, und diesmal wendet er sich nicht an die Patronin der Kirche, sondern an die beiden Patrone der eigenen Kapelle. Ihnen wendet er seine ganz private Devotion zu, kniend und mit gesenktem Kopf, wieder brennende Kerzen in Händen als äußeres Zeichen seines persönlichen Kults der beiden Heiligen.

Es dürfte, angesichts dieser subtilen Unterscheidung zwischen drei verschiedenen Bildformularen, kein Zweifel daran bestehen, daß es sich dreimal um die gleiche Person handelt. Auch ist die Kleidung dieselbe. Im offiziellen Dedikationsbild erfahren wir den Namen des Stifters. Im persönlichen Votivbild lernen wir auch sein Aussehen kennen. Hier tritt uns ein Mann in mittleren Jahren mit hageren Zügen entgegen, das Kinn bärtig und die schon gelichtete Stirn von tiefen Falten durchfurcht, das Haar noch dunkel. Da die Kinder im Votivbild der Familie noch minderjährig, vielleicht noch klein sind, ist sein Alter dadurch auch festgelegt. Im *offiziellen Dedikationsbild* tritt Theodotus mit großem Schritt auf die Ma-

[8] Ladner, *Papstbildnisse*, III, 23; cf. auch Papari T. Venturini, *Sulla questione della dipintura della testa die Theodotus* (Rom, 1907), der Wilperts und Grüneisens Ideen schon widerlegt. Gute Abbildungen, außer bei Ladner, bei Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Taf. XXXVII und Wilpert, *Römische Mosaiken*, Taf. 181.

[9] Wilpert machte auch auf Vorbilder in römischen Katakomben aufmerksam: op. cit., Taf. 182.1

[10] Ernst Kitzinger, "Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art", *ZR* 8.1 (1963), 185 ff; vgl. auch idem, *The Art of Byzantium and the Medieval West* (Bloomington, Ind., 1976), 256 ff.

donna zu, um ihr das Modell seiner Kapelle zu überreichen. Im *Votivbild der Familie* opfert er ihr stehend zwei brennende Kerzen, und im *persönlichen Votivbild* hat er sich vor den Heiligen der Kapelle mit ebensolchen Kerzen niedergeworfen.

Diese Unterschiede seines eigenen Auftritts gehen mit anderen Unterschieden zusammen, welche die Situation seines Anliegens in den drei Bildern umschreiben. Im offiziellen Dedikationsbild ist Maria in den Ornat einer Kaiserin gekleidet. Vielleicht trug sie in der heute zerstörten Inschrift den Titel einer "MARIA REGINA", wie später in dem Votivbild des Papstes Hadrian im Atrium der gleichen Kirche, in welchem der Neffe das Bildformular des Onkels aufgriff[11]. Maria war seit Papst Johannes VII. (705–707), in einer deutlichen Wendung gegen die Christus-Referenz des byzantinischen Kaisers, der eigentliche Souverän Roms, der Papst ihr Statthalter[12]. Zur offiziellen Kleidung paßt nicht nur die Präsentation auf einem Herrscherthron, sondern auch die Thronwache der römischen Apostel. Es ist also die Repräsentantin der römischen Kirche, welcher der päpstliche Administrator Theodotus hier seine Kapelle dediziert. Die Titelheiligen der Kapelle haben deswegen in diesem Bild nur den zweiten Rang.

Anders ist die Situation im Votivbild der Familie (Abb. 3). Hier ist nicht die königliche, sondern die mütterliche Maria gemeint, vor der sich Theodotus mit der Familie versammelt hat. Dieser anderen Situation entspricht es, daß die Madonna keine herrscherlichen Insignien trägt und daß sie sich mit ihrer stehenden Pose zwanglos in das Gruppenbild der Familie einfügt. Die persönlichen Heiligen des Stifters treten hier nicht auf, weil es um die bilaterale Beziehung zu der Patronin der Kirche geht. In ihrer Eigenschaft als Mutter wird sie um Beistand bei ihrem Sohn für die Kinder des Stifters angegangen. Die brennenden Kerzen in den Händen des Stifters, Zeichen seiner Devotion, gelten dem Heil der Kinder, die ihrerseits keine solchen Gaben darbringen, weil sie selbst der Gegenstand der Fürbitte sind. Vielleicht war eines der Kinder früh verstorben, was den Unterschied in der Darstellung von Sohn und Tochter erklären würde. Der Sohn wendet sich mit den geöffneten Händen entschiedener an die Madonna. Die festlich gekleidete und mit Ohrringen und Halskette geschmückte Tochter trägt eine bis heute nicht ausreichend gedeutete Rose in der Hand. Man wollte in der Komposition wohl den Eindruck erwecken, daß die Familie des Stifters sich als Klientele dem Schutz und der Fürbitte der Patronin Maria unterstellt.

Die Handlungsmomente, die in unterschiedlichem Maße für die beiden besprochenen Bilder gelten, fehlen im persönlichen Votivbild des Stifters ganz. Hier ist in der Tat ein Bildformular ganz anderen Ursprungs gewählt. In den beiden ersten Fresken haben wir es mit Zeremonialbildern zu tun, in denen der Ritus einer Einführung am Hof des himmlischen Souveräns eine Rolle spielt. Die Besonderheit des Votivbildes der Familie besteht nur darin, daß hier das Zeremoniell ganz in eine private Situation übertragen ist[13]. Das offizielle Dedikationsbild bedient sich eines traditionellen Schemas, das in Apsiden und auf Triumphbögen römischer Kirchen seit dem 5./6. Jahrhundert seinen festen Platz hatte: nur ist hier der amtierende Papst auf der anderen Seite von dem tatsächlichen Stifter der Kapelle begleitet und es erscheint im Zentrum der Komposition nicht der wiederkehrende Christus, sondern die thronende Maria.

Das persönliche Votivbild unterscheidet sich in grundsätzlicher Hinsicht von den beiden anderen Kompositionen (Abb. 4). Zwischen den drei Personen im Bild existiert kein Handlungsbezug. Auch befinden sie sich nicht auf gleichem Niveau. Die Titelheiligen der Kapelle sind nach oben vom Stifter abgerückt, als befänden sie sich an einem anderen Ort oder in einem anderen Raum. Sie stehen frontal nebeneinander, aber nicht, wie sonst alle Figuren in dieser Kapelle, auf dem hellen Bodenstreifen, sondern in der roten Bildzone, die mehrfach—wie eine Schranke—einen Teil des Bildfonds bildet. Der Stifter kniet, ganz am vorderen Bildrand, so vor ihnen, als verehrte er nicht die Heiligen selbst, sondern ihr Bild. Diese subtile Unterscheidung zweier Realitäten war wohl Ab-

[11] Wilpert, *Römische Mosaiken,* Taf. 195 und Ladner, *Papstbildnisse,* I, 109 f und Taf. xiib.

[12] James Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian II* (New York, 1959). Zur Maria Regina S. Carlo Bertelli, *La Madonna di S. Maria in Trastevere* (Rom, 1961) und Ursula Nilgen, "Maria Regina—ein politischer Kultbildtypus?", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19 (1981), 3 ff. Wichtig ist der Titel "Servus Scae Dei Genitricis", mit dem Johannes VII. in seinen Mosaiken in Alt St. Peter vor der Regina auftritt.

[13] Auch in den Mosaiken von Thessalonike, in Hagios Demetrios, begegnen wir manchmal dieser privaten Sphäre: ein Mosaik an der Westwand, in dem dem Heiligen Klienten zugeführt werden, ist dafür bezeichnend (Abbildung bei André Grabar, *L'iconoclasme byzantin* [Paris, 1957], Abb. 84). Die Mosaiken alle abgebildet bei G. u. M. Soteriu, *Basilike tu hagiu Demetriu Thessalonikes* (Athen, 1952), Taf. 63–69. Vgl. auch das Votivbild für die Witwe Turtura in der römischen Commodillakatakombe aus dem frühen 6. Jahrhundert: Wilpert, *Römische Mosaiken,* Taf. 136 und Eugenio Russo, in: *BISI* 88 (1979), 35 ff.

sicht. Wir haben es demnach mit einer Doppel-Ikone der heiligen Quiricus und Julitta zu tun. Ihr ist der Stifter des Bildes so hinzugefügt, als sei er der Stifter einer Ikone. Eine zeitgenössische Ikone der heiligen Irene im Sinai-Kloster bestätigt den Brauch, Ikonen die Figur des Stifters *en miniature* und in tiefer Proskynese einzufügen[14]. Die Unterschiede in unserem Falle liegen darin, daß Theodotus, fast in gleicher Größe wie die Heiligen, soviel Platz im Bild einnimmt, daß die Heiligen zur Seite rücken müssen, und endlich, daß er nach römischem Brauch die Votivhaltung mit brennenden Kerzen bevorzugt.

Die Probe aufs Exempel, daß der Gedanke an eine Ikone richtig ist, läßt sich in unserer Kirche machen. Hier sind mehrfach Votivbilder privater Stifter in Augenhöhe angebracht, die Ikonentafeln im Medium des Freskos reproduzieren[15]. Auch Spuren von Öllampen sind an solchen Bildern noch zu erkennen. Unsere Abb. A zeigt die Verteilung der wichtigsten Votivbilder des 7. und 8. Jahrhunderts unter Nr. A–F an. Sie befinden sich meist im Chor oder am Eingang zum Chor. Nur ein Marienbild (Nr. F) bildet das Zentrum einer kleinen Privatkapelle (S. 69). Was das Beispiel des Theodotus auszeichnet, ist der Umstand, daß es sich in ein ganzes Programm einreiht, und ferner, daß der Stifter seine Devotion so augenfällig ins Bild bringt, daß die Heiligen sogar für ihn Platz machen müssen. In der Demetrios-Basilika in Thessalonike bringen die analogen Votiv-Ikonen aus dem 6.–8. Jahrhundert den Stifter auf andere Weise ins Bild[16]. Auf den Pfeilern dieser Kirche, auf denen diese Ex-Votos einander folgen, ist der betende Heilige meist als *patronus* seiner Klienten dargestellt, die er an der Schulter umfaßt.

Aber das persönliche Votivbild des Theodotus ist nicht die einzige Ikone, die in das Program seiner Kapelle aufgenommen ist. Gegenüber, auf der anderen Seite des Eingangs, ist ein Gruppenbild von vier Heiligen "den Martyrern, deren Namen (nur) Gott weiß" geweiht: "(mar)tyris (sic) quorum nomina Deus scit" (Abb. 5). Nur einer davon ist als "der heilige Armentises" herausgehoben. Man mag einwenden, diese Heiligenreihe sei aus den Kirchenausmalungen der Zeit wohlbekannt und habe nichts mit einer Ikone zu tun. In der Intention des Stifters war es aber durchaus eine Ikone, die er als Pendant des persönlichen Votivbildes anbringen ließ. Sie stellt die Gefährten von Quiricus und Julitta dar, die mit ihnen den Martertod erlitten. Am Ende der *Passio* der Heiligen heißt es in dem apokryphen Text, der heidnische Richter habe in großem Zorn noch eine Vielzahl von Heiligen—nämlich 11490 Christen insgesamt—hinrichten und ihre Gebeine verstreuen lassen, damit sie nicht als Personen verehrt werden könnten: aber "ein Engel des Herrn hat ihre Körper bewahrt"[17]. Das Gruppenbild wählt das Verfahren des *pars pro toto*. Theodotus sichert sich mit diesem Votivbild bei den anonymen Heiligen eine weitere Fürsprache. Er scheint auch sonst ein vorsichtiger Mensch gewesen zu sein, der die "Versicherung im Himmel" nicht weit genug treiben konnte.

Eine Ikone ganz anderer Art nimmt sogar den Ehrenplatz in der Kapelle ein. An der Altarwand oberhalb des offiziellen Dedikationsbildes hat eine 43 cm tiefe rechteckige Nische in den Maßen 229 × 189 cm, die noch aus dem einstigen antiken Raum stammt, eine monumentale Kreuzigung aufgenommen (Abb. 1, 2), die den Focus der ganzen Ausmalung bildet. Wieder muß man dem Einwand begegnen, es handele sich bloß um ein Zitat aus einem Bibelzyklus. Offensichtlich ist ein Kultbild gemeint, vor dem Lichter aufgestellt werden konnten. Ein solches ist schon von Gregor von Tours im 6. Jahrhundert erwähnt[18]. Im Sinai-Kloster sind mehrere Tafelbilder der Kreuzigung zum Vorschein gekommen, die aus dem 8. Jahrhundert stammen[19]. Sie vertreten ebenfalls den palästinensischen Typus des Crucifixus im langen, purpurnen Collobium-Hemd. Der Typus war in Rom schon bekannt, seit im 7. Jahrhundert das palästinensische Reliquiar von Sancta Sanctorum hierher gelangt war[20]. Er muß als authentische Version eines Memorialbildes am *locus sanctus* der Grabeskirche in Jerusalem eingeschätzt worden

[14] Kurt Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Icons,* I (Princeton, 1976), Nr. B 39 und Tafel.

[15] Abbildungen bei Wilpert, *Römische Mosaiken,* Taf. 159 (Anna), 163 (Makkabäer) und 164.3 (Barbara) sowie Grüneisen, *Sainte Marie Antique,* Taf. XVIII (Barbara) und XX (Demetrios). Dazu s. Ernst Kitzinger, "On Some Icons of the VIIth Century", in *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert M. Friend, Jr.* (Princeton, 1955), 132 ff und Adolf Weis, "Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 8 (1958), 19 ff.

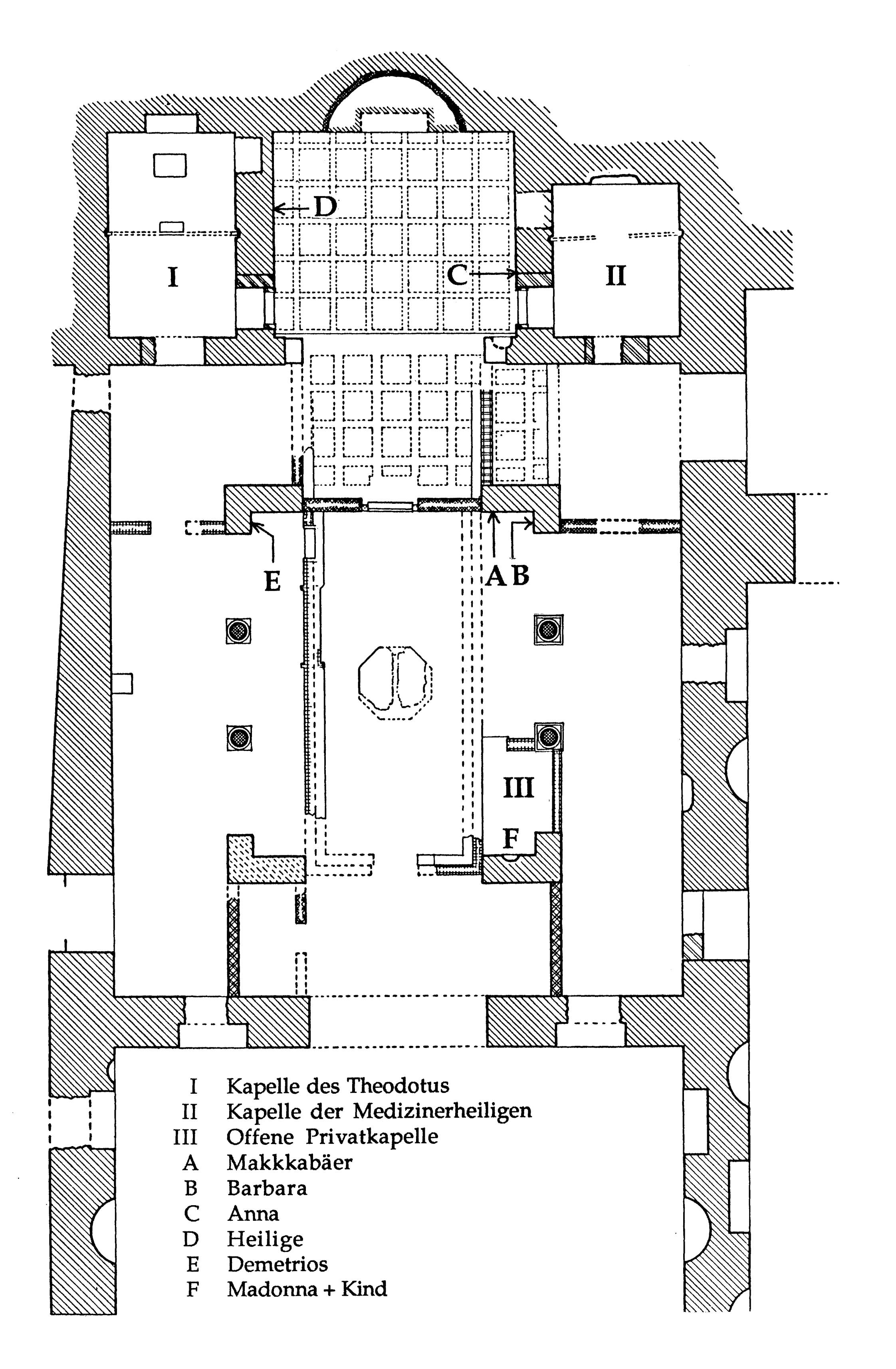
[16] Dazu Ernst Kitzinger, "Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm", *Berichte z. XI. Internat. Byzantinistenkongress,* IV.1 (München, 1958).

[17] Grüneisen, *Sainte Marie Antique,* 132 f und Tafeln bei Grüneisen und Wilpert.

[18] Gregor von Tours, *De gloria martyrum,* kap. 23 (PL 71, Sp. 724 f).

[19] Weitzmann, *Monastery,* Nr. B 32 und B 36.

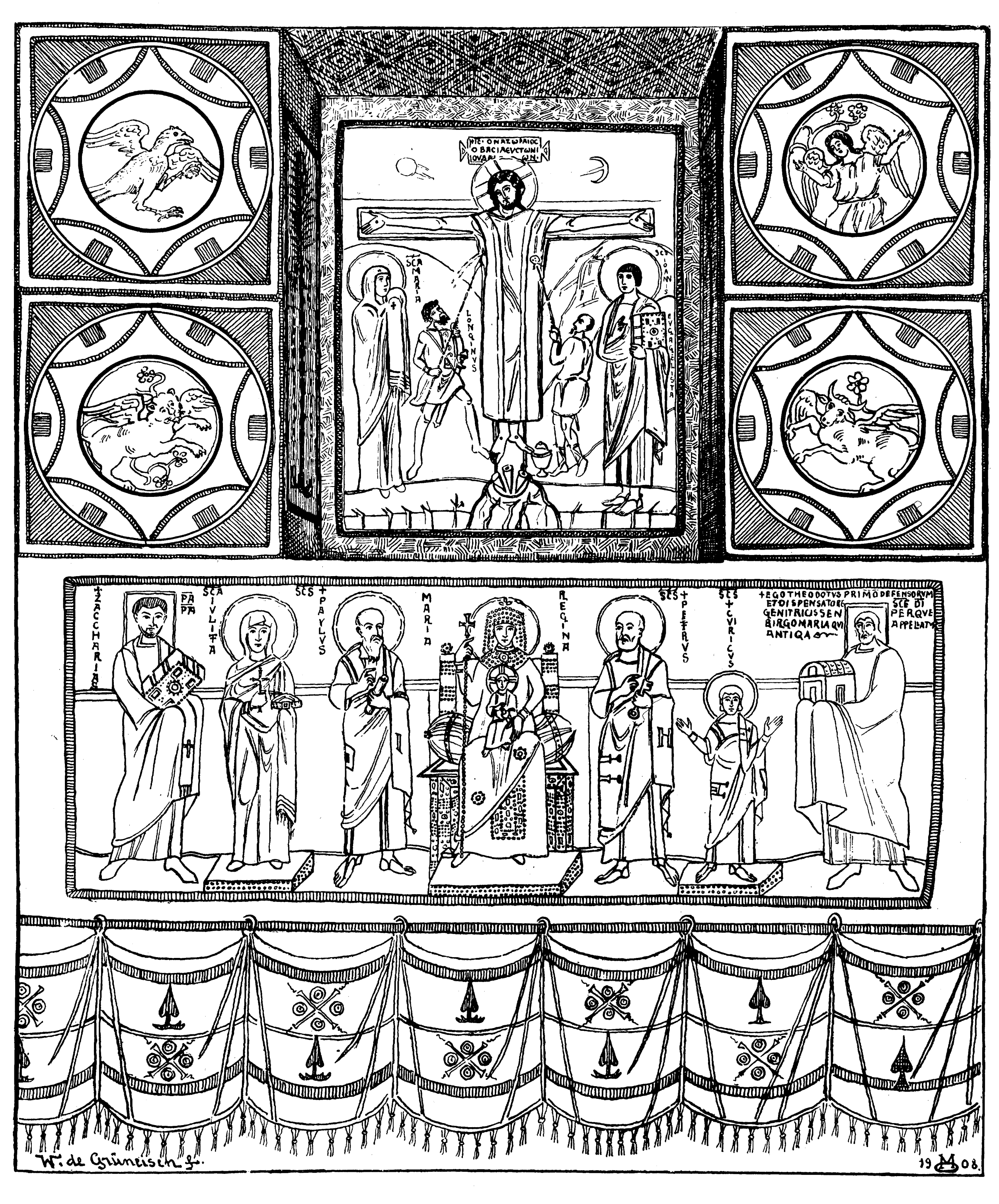
[20] Charles R. Morey, "The Painted Panel from the Sancta Sanctorum", in: *Festschrift Paul Clemen* (Düsseldorf, 1926), 151 ff; Weitzmann, 32 und Abb. 14.



A. Plan von S. Maria Antiqua, Rom, Verteilung der Kapellen (I–III) und Votivikonen (A–B) (nach R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum,* II, pl. xviii)



1. Rom, S. Maria Antiqua, Theodotuskapelle, Stirnwand mit Kreuzigung und "offiziellem Dedikationsbild" (Photo: Gabinetto Fotografico Nazionale)



2. Wie Abb. 1: Umzeichnung nach Grüneisen, 1911



3. Rom, S. Maria Antiqua, Theodotuskapelle, Votivbild der Familie (Photo: Gabinetto Fotografico Nazionale)



4. Rom, S. Maria Antiqua, Theodotuskapelle, persönliches Votivbild (nach Wilpert)



5. Rom, S. Maria Antiqua, Theodotuskapelle, die "Martyrer, deren Namen Gott weiß" (Photo: Gabinetto Fotografico Nazionale)



6. Rom, S. Maria Antiqua, Theodotuskapelle, Marterszene des Quiricus, Detail (Photo: Gabinetto Fotografico Nazionale)



7. Rom, S. Maria Antiqua, Theodotuskapelle, Marterszene des Quiricus (Photo: Gabinetto Fotografico Nazionale)



8. Detail aus Abb. 1, Porträt des Papstes Zacharias (nach Grüneisen)



9. Detail aus Abb. 4, Porträt des Theodotus (nach Grüneisen)

sein. In der Theodotuskapelle hat sicher der Bezug zum Altar eine Rolle gespielt. Vielleicht war es ein Altar, der dem griechischen Ritus der Prothesis diente. Aber darüber wissen wir nichts Sicheres.

An der Stelle, wo sich viel später das Altarkreuz einbürgerte, fungierte die Kreuzigung sowohl als Devotionsbild, zu dem der Stifter beten konnte, wie auch als theologisches Argument, das in den kirchenpolitischen Kontroversen zwischen Ost und West um die Definition von Christi Person eine Rolle spielte. Einmal bedeutete die Darstellung des Crucifixus, statt der Darstellung des Lammes, daß man die menschliche Natur Christi ernst nahm. In diesem Sinne hatte ein Konstantinopler Konzil i. J. 692 die Bilder des Lammes verboten und die Darstellung des Menschen Christus gefordert. Deshalb ersetzte in S. Maria Antiqua über der Hauptapsis eine Kreuzigung das Lamm, das dort sonst das Zentrum bildete[21].

Wenn das Bild des Theodotus auf diesen theologischen Hintergrund Bezug nahm, so ging es doch nicht so weit, Christus nach dem syrischen Konterfei mit kurzen Kräusellocken und mit geschlossenen Augen darzustellen. Die gleichzeitigen Ikonen des Sinai unterstreichen nämlich auf diese Weise die Realität des Todes, seit der Abt Anastasios eine solche Ikone in die theologischen Debatten eingeführt hatte[22]. Das römische Fresko beschränkt sich auf die Evidenz des Lanzenstichs in die Brust und beläßt es bei den offenen Augen, in denen man einen Hinweis auf die göttliche Natur sehen konnte. Es ist ein Kompositum aus östlichen und römischen Vorstellungen, ebenso wie seine Inschriften doppelsprachig sind: die Inschrifttafel am Kreuz griechisch, die Namen der Figuren lateinisch. In dieser sorgfältigen Formulierung, und auch in dem ihm eingeräumten Ehrenplatz, ist es gleichsam ein bildhaftes Plädoyer, das ein römischer Funktionär in einer griechischen Kirche vorbrachte.

In diesem Zusammenhang spielt auch die Wahl des Heiligenpaars aus dem griechischen Osten eine Rolle. Damit kommen wir zu einem weiteren Aspekt des Programms, von dem bislang noch nicht die Rede war: zu dem gemalten Zyklus mit dem Martyrium der beiden Heiligen, der sich auf den beiden Seitenwänden in insgesamt 8 Szenen entfaltet (Abb. 7). Auch das ist ein Novum in Rom: außerhalb der Katakomben die gemalte Legende von Heiligen zu finden, zumal solcher, die hier gar nicht bestattet sind.

Die beiden Heiligen, die unter Diokletian in Tarsos in Kilikien (also an der Südküste Kleinasiens) hingerichtet worden waren, besaßen schon im 6. Jahrhundert in Rom eine Kirche[23]. Sie lag nicht zufällig in jenem ehemaligen Zentrum der Tempel und Foren, in dem die byzantinische Administration seit dem 6. Jahrhundert ihre Präsenz in Rom durch Errichtung von Kirchen östlicher Heiliger manifestierte[24]. In der Zeit des Theodotus waren Quiricus und Julitta zu einem beliebten Gegenstand märchenhaft ausgeschmückter, sentimental aufgeladener Andachtsliteratur geworden[25]. Die einstigen *acta sincera,* also der frühe griechische Text, reichte nicht aus für den neuen Bedarf an romanhafter Ausführlichkeit, und so wird eine neue lateinische Fassung in zahlreichen Handschriften seit dem 8. Jahrhundert verbreitet, die in der Forschung als apokrypher Text bezeichnet wird. Sie ist bei der Redaktion des Zyklus in unserer Kapelle genau konsultiert worden. Die Grausamkeit der Foltern, die aber alle den standhaften Heiligen nichts anhaben konnten, faszinierten daran ebenso sehr wie die unmittelbaren Eingriffe des Himmels. Während unten die Henker toben, erscheinen oben Christus und die Engel, um die Gesetze der Natur aufzuheben. So ist es die Stimmung des Wunderbaren, an der sich der Leser des Textes—und Betrachter der Bilder—damals berauscht haben mag.

Das Wunderbarste an der Fabel war, daß der eigentliche Held, Quiricus, nicht einmal ganze drei Jahre alt war. Der Mutter Julitta entschwindet immer wieder der Mut, aber der kleine Sohn reißt sie von Mutprobe zu Mutprobe fort. Er steht sichtbar unter direkter Inspiration des Himmels, sonst könnte er vor dem bösen Statthalter Alexander nicht auch noch flammende Reden—wahre Predigten—halten. Theodotus, wie immer ein vor-

[21] Grüneisen, *Sainte Marie Antique,* Taf. L und Wilpert, *Römische Mosaiken,* Taf. 155. Cf. Per Jonas Nordhagen, "The Frescoes of John VII (A.D. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome", *ActaIRNorv* (1968), 50 ff und 95 ff, sowie Beat Brenk, in *BZ* 64 (1971), 394 f.

[22] Dazu Hans Belting u. Christa Belting-Ihm, "Das Kreuzbild im 'Hodegos' des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Christus", in *Tortulae,* ed. Walter N. Schumacher, Supplementheft 30 der *Römischen Quartalschrift* (Freiburg i. Br., 1966), 30 ff.

[23] Richard Krautheimer, *Corpus basilicarum christianarum Romae,* IV (Rom, 1976), 35 ff.

[24] Richard Krautheimer, *Rome, Profile of a City, 312–1308* (Princeton, 1980).

[25] Zum Folgenden, mit allen Belegen, ausführlich Grüneisen, *Sainte Marie Antique,* 122 ff und G. Foggolari, "La leggenda del martirio dei Ss. Quirico e Giuletta", *Bull. Società Filologica Romana* 2 (1902), 15 ff sowie Tea, *Santa Maria Antiqua,* 328 ff.

sichtiger Mensch, bemüht sich, diese Bevorzugung des Kleinen vor der Mutter nicht zu übertreiben. In dem offiziellen Dedikationsbild hat der Kleine, der auf einem Schemel stehen darf, die Führung: er ist der eigentliche Fürsprecher des Stifters, für den er in Orantenhaltung betet. Die Mutter hält dagegen die Zeichen des Martyriums, Handkreuz und Diadem, in Händen. In dem persönlichen Votivbild sind die Rollen vertauscht. Hier ist es die Mutter, die mit offenen Armen betet.

Nachdem so der Proporz hergestellt und den persönlichen Anliegen genüge getan ist, überläßt sich Theodotus in dem "gemalten Roman" ganz dem Genuß der Wunder und Leiden, in denen Mutter und Sohn brillieren. Die Maler können hier alle Register ziehen. Lateinische Bildtituli begleiten die Darstellungen nach dem bekannten Schema, das immer mit *ubi* eingeleitet wird: "Hier sieht man, wie" usw. Die Szenen beginnen an der einen Längswand im schnellen Takt mit den Verhören von Mutter und Sohn vor dem Tribunal des *praeses* Alexander. Es folgt das Bekenntnis des Quiricus, welches die Verurteilung auslöst.

Sie besteht, nach dem klassischen Schema, aus einer ganzen Serie von Todesstrafen, die alle nicht zu dem gewünschten Erfolg führen. Meist leitet der Richter das Unternehmen, aber die Heiligen, die manchmal zusammen auftreten, bleiben wunderbar vor dem Tode bewahrt. Die sechs Marterqualen sind nur eine kleine Auswahl aus der Schilderung der apokryphen Textfassung. Zuerst wird Quiricus mit der Rute geschlagen. Dann "redet er mit abgeschnittener Zunge zu dem Statthalter" ("lingua iscissa loquit ad presidem"), wie die Inschrift sagt. Auch der Arzt scheint anwesend zu sein, der im Text beweisen muß, daß er dem Kleinen wirklich die Zunge herausgerissen hat. Im letzten Bild auf dieser Wand sind zwei Handlungsmomente kombiniert. Oben sieht man "Quiricus mit seiner Mutter" in der Öffnung des Gefängnisses, "beide Handflächen zum Himmel erhoben", wie der Text es beschreibt. Darunter sitzen die Heiligen in einem Kessel (*cacabus*) mit Teer, Wachs, Asphalt und Werg, die über den Flammen zu glühen beginnen. Der Platz für diese Dinge wird im Bild schon eng, aber man will auf nichts verzichten. Im vorletzten Bild (Szene 7) steht noch weniger Bildfläche zur Verfügung, weil hier eine Nische den Platz beschränkt. Aber auch hier ist man, so gut es geht, ausführlich, und zeigt die Heiligen auf einer Art Bratpfanne (*sartago*), auf der sie tatsächlich den Tod erleiden. "Aber der Erlöser zeigt dem Knaben das ganze Himmelreich. Er steigt mit 7 Erzengeln auf die Pfanne herab, nimmt ihre Leiber an sich und erweckt sie von den Toten". Im Bild ist diese himmlische Intervention auf Christus und zwei Engel verkürzt. Strahlen senken sich auf die bereits starren Leiber der Heiligen, um sie zu erwecken.

Im Text folgt erst hier das Wunder des zungenlosen Redens. Der Maler hat sich aber entschieden, die Szene an die letzte anzuschließen, in der Quiricus endlich den Tod findet. Diese letzte Szene (8) ist der Höhepunkt des Zyklus, sowohl in ihrem großen Format wie in der Ausführlichkeit und Drastik des Erzähltons. Wieder besteht sie aus zwei Episoden, und beide Male ist Quiricus der Held. Im linken Teil schlägt ein Henker dem Knaben mit einem Hammer einen großen Nagel in den Schädel ("acutibus confictus est") (Abb. 6, 7). Das Blut spritzt schon aus der Schädeldecke, als ein Engel vom Himmel herabstürzt, um, wie der Text fortfährt, den Nagel wieder herauszuziehen. Ohne Zäsur folgt dann die endliche Tötung. Ein Soldat faßt den Knaben am rechten Bein, schwingt ihn in weitausholender Bewegung, bei welcher sein Mantel flattert, über den Kopf, um ihn auf den Thronstufen des Richters zu zerschmettern (Abb. 7). Der Richter hat dazu den Befehl gegeben, wie seine Geste zeigt. Quiricus aber bringt es noch während des Sturzes fertig, Kopf und Hand im Gebet zum Himmel zu erheben. Es spricht für die sorgfältige Planung des Zyklus, daß man sich in diesem einen Fall nicht an die apokryphe Fassung (Enthauptung beider Heiligen), sondern an die Schilderung der frühen authentischen Version (*acta sincera*) hält. Doch erzählt man sie so farbig, wie es nur die zeitgenössischen Texte der apokryphen Fassung tun.

In dieser farbigen, romanhaften Nacherzählung, die mit dramatischen Akzenten nicht spart, bringen die Fresken einen neuen Ton in die sonst oft lakonischen Historienbilder der römischen Wandmalerei. Es ist wohl kein Zufall, wenn in der gleichen Zeit die Marter des heiligen Erasmus in der römischen Diakonie S. Maria in Via Lata ähnlich lebhaft nacherzählt werden[26]. Aber die Erklärung dieser neuen narrativen Heiligenleben in der römischen Wandmalerei steht noch aus. Theodotus gehörte wohl der Leserschicht der neuen hagiographischen Texte an. Im Rahmen seiner Privatkapelle dokumentiert er seine persönliche Religiosität in einem gemalten Heiligenleben, das an seine Gefühle appellierte.

Wo mögliche Vorbilder gesucht werden dürfen,

[26] Wilpert, *Römische Mosaiken,* Taf. 190 und 191.

läßt sich einstweilen nur vermuten. Östliche Zyklen, die man manchmal nur vom Hörensagen kannte, mögen hier Anregungen geliefert haben. Ich selbst habe seinerzeit auf die überraschenden Analogien der gemalten Heiligenlegende mit einem Zyklus der hl. Euphemia in Chalkedon hingewiesen, den Asterios von Amaseia um 400 beschrieben hat[27]. Der Realismus in der Gestik der Personen ebenso wie die Drastik der Folterqualen verbinden den Text der frühen Ekphrasis mit den so viel späteren Bildern in Rom. Es ist wohl kaum ein Zufall, daß der früheste Heiligenzyklus dieser Art in der römischen Wandmalerei ebenfalls östlichen Heiligen galt und einem östlichen Modell abgeschaut war. Es ist die Legende der Martyrer Cyprian, Justina und Theoktist, welche die römische Matrone Ruffina am Ort der späteren Basilika SS. Giovanni e Paolo auf dem Celio malen ließ[28], übrigens genau in der Zeit, in der die Homilie auf die hl. Euphemia entstand, gegen 400. Es sind offenbar vier Szenen inklusive des Martyriums, die sich der zeremoniellen Präsentation der Heiligen auf den Seitenwänden vor der Confessio anschließen. Ruffina wählte für den Kult der Reliquien einen Kultort im Besitz der Familie, und zwar, was damals in Rom streng verpönt war, innerhalb der Stadtmauern.

Ob Theodotus Reliquien von Quiricus und Julitta besaß, ist nicht bekannt. Im Konzept der Familienkapelle dürfte dieser Umstand aber nicht ins Gewicht gefallen sein. Wichtig war die persönliche Frömmigkeit, die er—ebenso wie in den drei Votivbildern und den Repliken von Ikonen—im Programm der Kapelle demonstrativ herausstellt. Er mag mit dem Heiligenzyklus den Geschmack der griechischen Gemeinde getroffen haben. Aber er gab auch einer Stimmungslage Ausdruck, die ebenso in den hagiographischen Texten der Zeit angesprochen wird. Auch ein anderer Aspekt verdient in diesem Zusammenhang Beachtung: Theodotus scheint in einer Zeit, in der die Katakomben schon gefährdet waren, ein Wegbereiter des Heiligenkults innerhalb der Stadtmauern gewesen zu sein. Wenig später setzen dann die Translationen der Heiligenleiber in neu errichtete Kirchen des städtischen Bereiches ein.

Betrachtet man das Bildprogramm der Kapelle als Ganzes, so fällt auf, daß es die Präsenz der römischen Kirchenverwaltung in der alten griechischen Kirche wirkungsvoll unterstreicht. Das offizielle Dedikationsbild des hohen päpstlichen Funktionärs ist ganz auf einen römischen Ton gestimmt. Das persönliche Votivbild diente nicht nur einer persönlichen Frömmigkeit, sondern kleidete sie zugleich in griechische Formen, die im Motiv der Kerzen aber wieder romanisiert sind. Der römische Administrator führte sich in der griechischen Kirche gleichsam *more graeco* ein, um römische Interessen durchzusetzen.

Auffällig ist daran, daß er dies in einer für seine privaten Anliegen reservierten Familienkapelle tut, die vom übrigen Raum der öffentlichen Kirche abgetrennt ist. Die Einrichtung der Privatkapelle geht über die Votivikonen weit hinaus, in denen sonst private Stiftungen in der Kirche zum Ausdruck kommen. In der Kapelle der Medizinerheiligen (Nr. II in unserem Schema Abb. A) ist die private Komponente so undeutlich, daß über die ursprüngliche Funktion dieser Kapelle keine Aussage möglich ist. Die einzige Parallele ist die kleine Marienkapelle (Nr. III in unserem Schema Abb. A), die aber im Hauptschiff nur durch Transennen gesondert war, also offen mit dem übrigen Raum kommunizierte[29]. Ihr Zentrum war eine kleine Nische mit einer Marienbüste, unter der die Szene mit Daniel in der Löwengrube von einem Kleriker flankiert wird, der wohl der Auftraggeber und Besitzer dieses kleineren *sacellums* am nordwestlichen Pfeiler war. Das Ensemble wird in die Zeit Johannes' VII. (705–707) datiert, ist also eine Generation älter.

Die singuläre Konzeption des Theodotus wird in einem solchen Vergleich nur umso evidenter, auch der Umfang, den seine private Kapelle in der Kirche einnimmt. Sicher profitierte das Unternehmen davon, daß Theodotus der Administrator der Diakonie war und also in der Kirche freie Hand hatte. Nur der Papst hätte gegen sein Projekt einschreiten könne. Aber in der päpstlichen Kurie war Theodotus damals schon ein mächtiger Mann.

Universität München

[27] Rudolf Naumann u. Hans Belting, *Die Euphemiakirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken* (Berlin, 1966), 146 f.

[28] Wilpert, op. cit., Taf. 131. Dazu s. Pio Franchi de Cavallieri, "Dove furono sepolti i Ss. Cipriano, Giustina e Teoctisto?", in *Note agiografiche,* VIII, ST 65 (Rom, 1935), 335 ff.

[29] Dazu Weis, "Ikonentypus" (wie Anm. 14); Krautheimer, *Corpus,* II, 268 und Nordhagen, "Frescoes", 75 ff und Taf. XCII und XCIV. Die Nische (45 × 53 cm) befindet sich 115 cm über dem Boden und hat in ihrem Boden eine kreisförmige Mulde.